

FAUSTO TORREFRANCA

II DRAMA WAGNERIANO E L'UMANITA' DEL PARSIFAL

L'anima musicale del "Viandante",

Estratto dalla *Rassegna Contemporanea*
Anno VII, Serie II, Fasc. I

ROMA
C. A. BONTEMPELLI, editore

1914



ALFREDO D'AMICO

ALFREDO D'AMICO

Riccardo Wagner, tentando di interpretare il significato storico ed estetico dell'arte sua propria, si disse figlio spirituale di Ludovico van Beethoven. Il grande sinfonista, secondo il dramaturgo musicale, visse tutta la sua vita artistica immerso in una profonda nebbia di errore dalla quale solo la luce della Nona sinfonia riuscì a riscuoterlo!

Perchè, sposando nel grande finale, la parola alla polifonia, la lirica all'epica, il sentimento al presentimento, solo allora egli intuì che la vera compiuta espressione sta nell'unione di tutte le arti intorno al nucleo centrale della poesia e della musica insieme cospiranti.

I drammi musicali wagneriani sono dunque, secondo questa auto-interpretazione, la prosecuzione ideale della Nona Sinfonia.

Ma questo del Wagner è un errore estetico grave e complesso, che non è il caso di discutere ora; errore che dipende dal fatto che questa pretesa unione di tutte le arti è da lui vista più sotto l'aspetto tecnico, ossia esteriore di mezzi concorrenti ad un fine, che sotto l'aspetto estetico, ovvero interiore, di espressioni unite insieme dalla sostanziale identità della loro natura.

Noi non potremo perciò assumere, come fanno quasi tutti i critici del Wagner, questo motivo storico-estetico come tema delle nostre analisi.

Più tosto, se proprio vogliamo partire dalle sinfonie beethoveniane per spiegare l'opera intera del Wagner — cosa, del resto, giustificabile anche da molti altri punti di vista che non siano i wagneriani — potremo richiamarci idealmente

alla Decima Sinfonia del grande di Bonn. Pochi lettori sapranno che il Beethoven compose una decima sinfonia. Dico che la compose perchè un molto modesto cassiere e violinista, amico degli ultimi anni, Carlo Holz, ebbe la ventura di sentirla suonare al pianoforte dal musicista in persona. La compose, non la scrisse. Ma i pochi cenni che di essa ci restano, nei taccuini nei quali l'impetuoso sinfonista notava febbrilmente e commentava le idee musicali che gli sorgevano improvvisate nello spirito, ci dicono che questa decima sinfonia doveva rappresentare una sintesi estetica dei due maggiori ideali religiosi e artistici della nostra storia europea: il Paganesimo e il Cristianesimo.

Ora, poichè il critico, non diversamente dell'artista, se bene con modi, con intenzioni, con direzioni spirituali diverse e in certa guisa opposte, non fa o non dovrebbe far altro, che svolgere composizioni ideali, suscitando armonie spirituali da qualche tema centrale, permettano i lettori che io proponga loro quale idea madre delle mie analisi e delle mie sintesi questa: che lo spirito di Riccardo Wagner aspirò a quella stessa trasfusione ideale del Paganesimo e del Cristianesimo, l'uno nell'altro, alla quale pervenne il Beethoven con la Decima sua sinfonia. Questa trasfusione ideale è stata, se non raggiunta, per lo meno sfiorata da Riccardo Wagner nell'ultimo suo drama musicale: il *Parsifal*. Il quale potrebbe definirsi, con giusta precisione così: una messa in valore estetico degli elementi pagani del cristianesimo — elementi necessariamente cattolici, quindi — e una messa in valore morale degli elementi cristiani contenuti nel paganesimo; ma un paganesimo di selva e di caverna, ineluttabilmente germanico.

Noi potremmo infatti cominciare dal domandarci: Riccardo Wagner, fu, in quanto artista, pagano o cristiano? Paganismo, pensò il Nietzsche: onde la causa della definitiva rottura tra lui e il Wagner fu, sopra tutto, la pretesa insincerità del *Parsifal*.

Ma il Nietzsche errava nel credere il Wagner sostanzialmente pagano. Chiuso nell'ammirazione della *Trilogia dell'Anello* e del *Tristano e Isotta*, ebbe il torto di non dare so-

verchia importanza ai primi lavori dell'amico suo e specialmente al *Lohengrin* e al *Tannhäuser*.

Chè anzi, l'*Olandese Volante*, il *Lohengrin*, il *Tannhäuser* e il *Parsifal* formano, in fondo, un ciclo che, se manca di omogeneità estetica, ha dalla sua una indubbia unità morale e può benissimo costituire una entità a sè, da contrapporsi a quella dei *Nibelunghi*.

Abbiamo così, da un lato, le opere cristiane e mistiche del Wagner, dall'altro le opere pagane e mitiche. E a ricollegare l'uno all'altro i due gruppi compiendo la simmetria, ecco da una parte il *Tristano e Isotta*, come prodotto di un'incertezza morale tra passione e serenità, tra realtà e trasfigurazione, tra sensualità e misticismo, e dall'altra i *Maestri Cantori* come canora immersione nella poesia della vita quotidiana; in quella poesia la quale risolve, momento per momento, nel buon senso e nell'eroismo umile, paziente e tenace, che spera e attende, i più profondi problemi dello spirito.

Il *Rienzi*, il primo lavoro teatrale, resta invece fuori di questa architettura ciclica, così perfettamente simmetrica e compiuta, quale atto di pura e semplice liberazione del maestro dalla tradizione operistica. E del dosto, egli, col *Rienzi*, non ha fatto che aiutare sè stesso a trovare la propria strada, mettendosi innanzi, quasi come ammonimento, la realizzazione artistica di ciò che egli non doveva mai più toccare: l'opera alla Spontini e alla Meyerbeer.

Restano apparentemente fuori dello schema da noi indicato due composizioni minori, come il lavoro orchestrale e corale, la *Cena degli Apostoli*, e quella propaggine da un lato del *Tristano* e dall'altro del *Faust* goethiano che è la *Eine Faust Ouverture*. Ma poco importa per la comprensione totale delle creazioni wagneriane e poco importa anche per l'interpretazione del *Parsifal*, se bene questi due lavori siano sintomi, se non proprio della sincerità, per lo meno della « buona volontà » mistica e, in un certo senso che vedremo, anche cattolica del compositore. Come si sa tutte le opere del Wagner, pagane o cristiane, sono tuttavia realizzazioni di una stessa idea fondamentale: quella della Redenzione mercè della Rinunzia. E, per dirla con le parole dello stesso poeta musicista, esse servono a predicare « la verità profonda, originaria che il genere umano pecca per amore e si salva anche per amore. Ma è

l'amore umano quello che contiene in sè la maledizione, è invece l'amore divino quello che redime da questa maledizione». E l'amore divino è, più ancora che rinunzia, superamento dell'amore umano.

Ora, bisogna notare che nel *Parsifal* quest'idea si fa più viva e più umana: non è più propriamente l'amore divino, ma il dolore stesso dell'eroe, la sua cosciente compassione (*im wissenden Mitleiden*, dice il poema) quello che salva lui dal peccato e gli fa riscattare la lancia e liberare Amfortas dalla sua atroce pena di uomo, di credente, di sacerdote. Ossia, proprio nell'opera più mistica del Wagner, il momento della redenzione si fa più umano: non è più costituito dall'amor divino, ma dalla pietà umana; non è più dato dal miracolo improvviso di una trasfigurazione, ma dal fatto concreto di un'esperienza umana, di un acquisto morale fatto dallo spirito dell'eroe.

Nello stesso tempo l'idea di redenzione, scemando di religiosità, scema tuttavia anche di astrattezza, e si fa più vicina a noi, più immediata, più persuasiva. Il redimersi non è mai stato in nessun poema wagneriano così semplice come in *Parsifal*, dove l'eroe si redime perchè la coscienza di ciò che è peccato, unita alla coscienza del dolore che viene all'uomo del peccato, gli fa (semplicemente, ingenuamente) fuggire il male e seguire il bene. Tristano e Siegfried sono bensì redenti, ma non redimono sè stessi, perchè non hanno la semplicità morale, umilmente cristiana, di *Parsifal*. E poichè questo umanizzarsi entro l'ambito stesso del misticismo non può non riflettersi, oltre che nel poema e nella realizzazione scenica, anche nella musica, ecco che il nucleo essenziale della musica wagneriana, vale a dire il motivo conduttore, vi subisce, in confronto con l'*Anello*, una trasformazione che non mi pare sia stata notata da nessuno degli esegeti dell'arte wagneriana con sufficiente energia.

Nei motivi conduttori del *Parsifal*, in tutti, anche nel gruppo dei motivi del male, domina un che di cantabile, e di semplicemente e di umilmente cantabile, che manca o scarseggia nei motivi della *Tetralogia*. Ma sopra tutto i principali tra essi, i motivi del bene, ossia quelli che racchiudono veramente l'essenza mistica del poema, hanno un che di pensoso e di dilantantesi che non giunge mai a tanta intensità nè meno

in certi temi, pur tanto penosi e ampi, dell'*Anello*. Confrontiamo mentalmente, ad esempio, il tema di Sieglinde o meglio ancora, quello del dolore dei Velsunghi col tema del dolore di Amfortas o col motivo di Herzeleide, ai quali i primi sono perfettamente paralleli, talmente numerosi sono tra gli uni e gli altri i richiami spirituali! Herzeleide è, in fondo, Sieglinde, come Parsifal è, in fondo Siegfried: lo stesso fato di dolore e di morte investe le due madri, la stessa missione di redenzione incorona di un nimbo di eroismo e anzi di santità, cristiana l'una, pagana l'altra, i due figli. Così pure il fato di Amfortas, che dal suo dolore genera la pietà trionfante di Parsifal, è analogo al fato dei Velsunghi i quali soccombono perchè l'ultimo di loro, Siegfried possa redimere il mondo dalla maledizione dell'*Anello*. E tuttavia le aspirazioni espressive delle due coppie di motivi sono assai diverse tra di loro.

Vi ha insomma, nel carattere totale della musica del *Parsifal*, qualche cosa di placato, di pacificato: qualche cosa che vi dà l'impressione come di un viaggio spirituale finalmente compiuto, e dopo il quale null'altro si attenda se non il riposo supremo. Precisamente! Nel *Parsifal* si sente che un Viandante ha compiuto il suo lungo e penoso cammino. Ma questo Viandante è non tanto l'artista Wagner che, realizzata scenicamente l'ultima sua opera, muore, quanto il tipo stesso del personaggio wagneriano o, per meglio dire, la sua umanità, che soltanto nel *Parsifal* si realizza pienamente. Precisiamo la cosa con un esempio. — Ripensiamo alla fine del *Crepuscolo* e paragoniamola con quella del *Parsifal*. Nella prima tutto viene distrutto, meno l'elemento originario simboleggiato dalle Ondine, le quali, riacquistando l'anello maledetto, purificano il mondo da ogni male. Qui la redenzione è, in fondo, annientamento, ossia negazione. Nella seconda invece nulla è distrutto, ma tutto trasfigurato. La redenzione non ista più nel mondo che annienta sè stesso, ma nel mondo che si fa divino, che si imparaadisa.

Brunhilde, Siegfried e tutti gli Dei si consumano sul rogo e nell'incendio del Walhalla. Invece sui personaggi del *Parsifal* scende la grazia divina: ed essa è cosciente compassione in Parsifal, sanità per Amfortas, purificazione e morte per Kundry, rinnovato gaudio mistico per tutti i cavalieri del Graal.

E la natura stessa si imparadisa nell'incantesimo del Venerdì Santo.

Ora, se noi vogliamo comprendere intimamente questa diversità di catastrofe, anzi di catarsi tragica, dobbiamo esaminare tutto un aspetto dell'anima non solo wagneriana, ma più propriamente germanica; il quale ci rivelerà la particolare umanità dei personaggi wagneriani. E la comprensione di questa umanità germanica ci condurrà facilmente, per una via che è nuova, ma non certo tortuosa nè arbitraria, a comprendere il vero valore estetico delle musiche di R. Wagner nel loro nucleo essenziale: il motivo conduttore. Perchè il problema fondamentale dell'arte wagneriana è, secondo noi, quello del valore, più ancora che tecnico, estetico, più ancora che estetico, *morale* da attribuire al motivo conduttore.

* * *

E intanto cominciamo con l'affermare che l'idea della Redenzione mercè della Rinunzia, che tutti i critici, in omaggio all'interpretazione data dallo stesso Wagner, si affrettano ad accettare come nucleo essenziale di ognuno dei poemi, dall'*Olandese Volante* al *Parsifal*, non è, se osserviamo bene, qualche cosa di per sè stante. E, anzi, nella sua ideale immobilità, la catarsi di un momento di estrema mobilità spirituale che la precede: quello della Peregrinazione. Prima di redimersi e di redimere rinunziando, il personaggio wagneriano, sia esso Senta o Isotta, o Wotan o Parsifal, è assetato di esperienza. E l'esperienza in lui si fa, o per improvvise rivelazioni — come la visita dell'Olandese volante in casa di Senta o la pietà per il nemico Tristano, languente di ferita, nella vergine Isotta — o nella lenta vigilia di una lunga peregrinazione come in Wotan, il quale invano trascorre il mondo lottando contro il suo proprio destino. E alcunchè di analogo accade nell'animo di Parsifal, il quale, riconquistata a Klingsor la lancia solo dopo lunghe traversie (nelle quali sono simboleggiate le sue lotte morali) ritrova la via del castello sacro. Ma anche nel caso della improvvisa rivelazione, il momento della peregrinazione si è avverato, se bene sotto la forma quasi statica di una aspirazione, di un'attesa, di una struggente dedizione.

L'eroe wagneriano non è mai un carattere in azione, come nell'opera italiana, perchè il suo fondo non è sentimentale, ma razionale. E a punto perchè razionale di fondo, durante il drama egli deve, prima ancora che rivelare il suo proprio carattere, formarlo e persino educarlo. È un eroe che si fa, che diviene, che, per dirla con parole più chiare, costruisce storicamente il proprio spirito, attraverso l'esperienza che il mondo a poco a poco gli fornisce delle cose e di sè stesso e spinge allora il suo desiderio di esperienza sino all'assurdo, sino alla negazione del proprio pensiero della propria volontà. Così Wotan, pur avendo eletto Siegfried erede del mondo (atto III, scena I, del *Siegfried*) vuol tentare la suprema resistenza (scena II) opponendo alla spada Nothung la lancia divina. È un esperimento assurdo, ma a punto per ciò, quanto mai significativo! Giustificarlo metafisicamente, come fanno alcuni, vedere in esso la perfetta realizzazione del fato, anzi di quella saggezza del mondo della quale è cieca depositaria Erda, è superfluo e antiestetico. Esso non ha bisogno di essere chiarito, ma serve più tosto a chiarire definitivamente tutta l'anima amletica del Giove germanico.

Gli è che l'eroe wagneriano si pone sempre quale maestro di sè stesso, talvolta in perfetta consapevolezza, ma più spesso per pura virtù di istinto.

E, non sembri un paradosso, l'incarnazione eroica, anzi l'exasperazione, del tipo dell'autodidatta. La sua è vita pedagogica, più ancora che estetica.

Perchè il personaggio wagneriano proviene bensì dal mito, in omaggio alla esigenza estetica bandita dal suo creatore nelle opere teoriche, ma esce ben presto dal mito, senza che lo stesso Wagner se ne avveda. Se nei poemi wagneriani è adombrata tanta filosofia — specialmente schopenhaueriana, come è noto — ciò avviene perchè il personaggio wagneriano, al quale questa filosofia aderisce strettamente, è già uscito dall'ambiente mitico e prende possesso del mondo non più come eroe, ma come uomo, anzi come pensatore. E il mezzo col quale il personaggio wagneriano prende possesso del mondo si chiama: *leit-motiv*, o motivo conduttore.

Il personaggio wagneriano è, a mala pena, un complesso di possibilità drammatiche indicate dal libretto, ma diviene una figura compiuta solo attraverso i *leit-motive*, abbiano essi o

non abbiano immediata relazione con la psiche del personaggio stesso.

Mercè del *leit-motiv*, una figura mitica come Siegfried o Wotan o Parsifal, ridiviene una figura storica, di una storicità speciale che ella si crea da sé stessa, di una storicità, che certamente confina con la filosofia e che può scambiarsi per filosofia. Storicità la quale, si badi bene, non può non essere instabile, essendo arbitraria. E questa sua instabilità la conduce immediatamente o a scadere in una artificiosa ideologia, o a disciogliersi in una religiosità tale che possa valere a risollevarla all'altezza della pura musica.

Tutto ciò può apparire un po' difficile da comprendere, ma è, in realtà, assai semplice. Lo comprenderemo subito se analizzeremo prima il tipo fondamentale del personaggio wagneriano. E ritorniamo per un momento, alla Tetralogia.

Qual'è la figura centrale di essa? La maggior parte degli italiani propendono per Siegfried. Ma accettando per buono questo plebiscito, di carattere, se non anche di origine, femminile, è facile vedere che noi daremmo una assai falsa interpretazione delle concezioni wagneriane.

Le figure veramente centrali sono due, quella di Siegfried e l'altra di Wotan, ma, se osserviamo bene, è proprio la seconda quella che vince, e di gran lunga, per importanza, la prima. Noi adoriamo Siegfried, mentre Wotan ci annoia, o quasi. Ma abbiamo torto: Wotan è la sola figura di tutta la Tetralogia che risulti colma di vera e intera umanità ed è la sola figura che realizzi il tipo compiuto dell'eroe tedesco. E in quest'ultima affermazione mi trovo in disaccordo, lo so ma non so che farci, con tutti gli interpreti tedeschi. Ma è certo che a noi italiani, a noi che non siamo mossi da preconcetti ideologici di razza, la figura del Viandante appare assai più intimamente tedesca della figura del puro eroe senza paura. Tra la mitologia ellenica, che fu anche la nostra romana, e la mitologia delle stirpi germaniche, sono molti punti di contatto, è vero, ma come potremmo noi identificare il quasi sempre gioviale Giove, che soffre bensì di corrucchi e di ire, ma non patisce mai di ansie filosofiche, col pensieroso e taciturno Wotan, sempre preoccupato del problema del mondo? Giove, si direbbe, gode soprattutto il suo mondo, mentre Wotan lo pensa prima ancora, e più ancora, di goderlo. Due Dei, due tipi uma-

ni, due razze diverse! Ma Siegfried non è invece tanto tedesco che non possa, con facilità infinitamente maggiore, essere raccontato a Ercole o a Giasone. Gli è che il Wanderer, il Viandante, il Giove che è insieme un Ulisse, ma un Ulisse che volontariamente va errando per mari e per terre e che possiede, invece dell'astuzia pratica, la profondità del pensiero, è figura eminentemente germanica. Come tale, essa si ritrova in tutte le manifestazioni più notevoli dell'arte tedesca e anglo-sassone e non poteva non riempire di sé l'opera di colui che volle donare ai suoi connazionali un'arte veramente tedesca.

Le fiabe popolari tedesche, raccolte più di un secolo fa dai fratelli Grimm, sono piene di eroi posseduti, per una ragione o per un'altra, dal bisogno di viaggiare, di osservare, di *sperimentare*, vorrei dire, l'universo. Le fiabe latine, o divenute tali, sono invece assai più casalinghe: i loro eroi, anche quando conquistano gli stivali delle sette leghe come Puccettino, viaggiano molto poco e nell'ambito di una ristretta regione. Viaggiano, si direbbe, per affari o per ozio, non perchè in preda a un Weltschmerz, ad un dolore filosofico che l'esperienza vorrebbe illuminare di serenità. E il dottor Faust, l'eroe della leggenda popolare, fatto immortale dall'immensità del poema goethiano, non è un Wanderer, un Viandante?

E che cosa è mai, se non un Viandante, Wilhelm Meister, l'eroe che noi conosciamo, latinamente, sotto aspetto più casalingo e quasi sedentario, a traverso la Mignon musicata dal Thomas?

Nè queste sono le sole figure di pellegrini spirituali inventate dal Goethe. In un seguito al libretto del *Flauto magico* mozartiano, che il poeta di Weimar si era compiaciuto di schizzare, era un'altra incarnazione di questa figura tutta germanica del Wanderer. E germanica nel senso più lato della parola. Lo stesso Aroldo, per virtù di un altro poeta di stirpe germanica, non è infatti anch'egli un pellegrino? E potremmo dimenticare Manfredo, che valse a riscuotere a nuova vita spirituale la già delirante fantasia dello Schumann? Una serie di *lieder* dello Schubert che sono tra i più vibranti di melanconici rapimenti e di amara sapienza che egli abbia mai musicati, non ha per protagonista un Viandante? Persino l'eroe umoristico o sarcastico ha dei lati filosofici, come Till Eulenspiegel, come Gulliver! E un vero e proprio Viandante, è persino l'eroe sen-

limentale e squisitamente ironico dello Sterne! Qualcuno osserverà che quasi tutti i poemi più vasti e più intensi delle più disparate letterature hanno per nucleo un viaggio ideale. Anche la nostra *Divina Commedia* e anche l'*Odissea*. Ma il caso è solo apparentemente identico.

Il Viandante, il pellegrino e l'emigrante sono tutti riassunti nella figura del Wanderer, che è più complessa e, nello stesso tempo, più rudimentale di quella di ogni altro poema non tedesco. Avido di scienza e di esperienza, grave di melanconia ma pertinace contro ogni più duro destino, egli è il simbolo della razza tedesca. E simbolo assai più integrale e persino assai più eroico di Siegfried, perchè dà ragione di tutta la storia delle stirpi germaniche, di tutto il loro passato, di tutto il loro presente: un passato sopra tutto di emigrazioni e di guerre, un presente sopra tutto di cultura.

Pellegrinare e, per l'uomo germanico, sperimentare. Non a caso, nella sua lingua, *erfahren*, che vuol dire sperimentare, è quasi un frequentativo di *fahren*, e si direbbe che voglia dire aver molto viaggiato, e non soltanto idealmente. Saggezza è qui tutt'uno con migrazione e magari con vagabondaggio! Orbene, che vuol dire tutto ciò? Siamo forse, come pur sembrerà ai nostri lettori, le mille miglia lontano dalla musica di Riccardo Wagner e dal significato ideale dei suoi molti conduttori? Niente affatto: vi siamo vicinissimi.

Badate bene! Il Viandante è un saggio non un sapiente; è dunque un saggio che deve costruire la sua propria sapienza. È un saggio che non sa vivere, è un saggio, sì, ma ignaro del mondo. Egli parte inconsapevole della sua forza come Siegfried o della sua pietà come Parsifal, ma diventa presto un consapevole come Wotan, come Amfortas.

Osserva, raccoglie studia, e anche in questo è profondamente tedesco perchè nessun popolo ha avuto mai tanti e tali pazienti raccoglitori di piante, di animali, di fatti, di idee. È curioso per natura, ma, se non lo fosse, lo diverrebbe per necessità: perchè solo l'esperienza continuamente cangiante e rinnovantesi ha potere di scuotere la sua tarda fantasia. Noi latini abbiamo un fondo di adattamento naturale, prodotto secolare delle civiltà, che, facilitandoci per via di intuizione ogni più difficile studio, ci fa pronti e svegli nelle opere dell'ingegno ma induce anche in noi la stanchezza dello stesso cangia-

mento. Da questo istinto sorge la melodia che è unità sintetica realizzabile immediatamente nell'animo del musicista.

Il germanico invece manca di questo fondo riccamente intuitivo e però è costretto a costruire da sé storicamente, metodicamente, con vero metodo storico voglio dunque dire, il suo proprio spirito. Per far ciò egli è sopra tutto un raccoglitore, un osservatore e, per necessità, un sistematore. Noi latini siamo già sistemati entro di noi e però torpidi per un altro verso: il germanico invece ha bisogno di sistemarsi ed è per ciò attivissimo. Ora osservate bene, vi prego: Esperienza, cangiamento, raccolta, idealizzazione e sistemazione; non avete forse qui tutte le premesse ideali atte a spiegare la spontaneità con la quale il motivo conduttore è sorto nell'animo del più tedesco dei musicisti tedeschi dell'ottocento? Il leit-motiv è precisamente il ricordo o il simbolo di un fatto, di un'esperienza, di un'idea, ed è necessariamente tendenza alla molteplicità da un lato e alla sistemazione (polifonica) dall'altro.

L'artista che, sin dal principio della sua vita di continua creazione, predilesse la figura del Viandante — nella sua prima forma la troviamo incarnata nell'*Olandese volante*, l'« ebreo errante » dei mari del gelo e delle tempeste! — doveva, per intima correlazione ideale, scoprire l'importanza spirituale, prettamente germanica, del leit-motiv.

E noi sappiamo che il leit-motiv si rivelò allo spirito del Wagner proprio durante la composizione del *Fascello Fantasma* o, per dirlo più esattamente, dell'*Olandese volante*. Si rivelò non è la parola adatta che, a dire il vero, il Wagner solo più tardi, ripensando sopra tutto al predominio musicale che aveva nell'opera la ballata di Senta, comprese l'importanza di ciò che il suo genio gli aveva istintivamente dettato.

Ora riassumendo quanto abbiamo detto della psicologia del Viandante in relazione al leit-motiv ed estendendola a tutto lo spirito del Wagner, noi possiamo dire che il sistema del leit-motiv è il mezzo col quale un musicista tedesco è riuscito a fare un completo viaggio di esplorazione estetica attraverso tutto il suo spirito, riportando di ogni figura, di ogni idea, insomma di ogni tappa ideale un ricordo, o per essere più precisi, un'impronta musicale che egli chiama a punto leit-motiv.

L'elemento originario del poema concepito è l'acqua? Ecco l'immagine, il ricordo nel tema iniziale, originario anche

esso dell'*Oro del Reno*. In questo elemento vivono le Ondine? Ecco che il tema, *puta caso*, si concretizza in una figurazione diversa che è l'immagine musicale di queste Ondine e così via. È una specie di creazione del mondo espressa in simboli musicali; è un vastissimo panorama di frammenti spirituali che si svolge a sbalzi dinanzi a noi. In tal modo, la musica wagneriana costruisce sé stessa storicamente narrando e sistemando le sue proprie esperienze successive ossia metodicamente. E precisamente con un metodo che risponde perfettamente a quel bisogno di auto-costruzione storica che vedemmo insito nella figura che, secondo noi, è tipicamente espressiva della psiche germanica: quella del Viandante. Ma in questo modo, come notammo poc'anzi, ogni figura wagneriana esce dal mito e rientra nella storia dando origine ad un suo dissidio interiore che non è puramente estetico; anzi è, sopra tutto, morale. E infatti è da notarsi che, anche a priori, la figura del Viandante, dell'irrequieto insomma, dell'inappagato, del *sehnsüchtig* esprime di per sé stesso, col suo perpetuo pellegrinare, un dissidio interno, un dualismo, insomma. Notiamo altresì che l'ineluttabile prodotto dell'esperienza e della solitudine spirituale è il dolore e però la compassione onde il Wanderer è, per sua natura, un predestinato al cristianesimo il quale, come si sa, si regge tutto sulla dottrina della pietà e dell'amore. Nulla di più logico dunque che in quel Wanderer dell'arte musica che fu il Wagner esistesse sin da principio un dualismo incarnato nell'incertezza ideale tra i due momenti supremi della civiltà occidentale, il paganesimo alquanto immobile dell'eroe ingenuo e il cristianesimo attivo e fativo del viandante. Ora Parsifal è la figura più compiuta uscita dalla mente poetica di R. Wagner a punto perché esso riassume idealmente tanto la figura universale dell'eroe ingenuo, puro e forte quanto la figura più propriamente germanica del Viandante.

* * *

Ma, come dicemmo di già, il leit-motiv nel *Parsifal* ha subito una trasformazione ideale non piccola.

Preciseremo ora meglio la cosa affermando che nella Tetralogia il motivo conduttore, in quanto desta in noi un'immagine, un'idea, un sentimento, *incanta* il nostro spirito su questa

immagine, su questa idea, su questo sentimento. Esso è una formula di incantamento magico che circoscrive e quasi imprigiona, momento per momento, la nostra fantasia.

Nel *Parsifal* invece esso in alcune parti resta una formula di incantamento magico mentre in altri diviene uno stimolo all'aspirazione mistica, solleva il nostro spirito e, in certo senso lo libera o, per lo meno, lo amplia.

Si osservi, del resto, che i motivi scemano di numero, relativamente ad altre partiture wagneriane e che, cosa altrettanto importante, pochi temi furono mai ripetuti tanto spesso dal musicista quanto quelli, ad esempio, che costituiscono il preludio; temi mistici per eccellenza che sono quelli dell'agape di amore, del Graal, e della fede. Li sentirete ritornare infinite volte e per lo più a coppie, durante il corso del drama sacro, sfidando, con sicurezza di vittoria, il pericolo della monotonia segno che sono di ben diversa tempra di quelli della Tetralogia. E se i veri e propri motivi conduttori sono pochi, una dozzina al più (per quanto qualche pedante esegeta ne abbia voluti contare sessantasei), ciò dipende dal sempre chiaro dualismo tra paganesimo e cristianesimo. Nei Nibelunghi la fantasia del Maestro, perchè ancora pagana, è volta sopra tutto verso il mondo con le sue mille apparenze e ogni apparenza le impone il motivo che la simboleggia. Nel *Parsifal* invece l'attenzione dell'artista è volta quasi sempre verso l'intimo dello spirito, verso i nuclei essenziali della vita ideale e sentimentale dove è quasi una divina monotonia di aspetti e di forme. Ossia *Parsifal* rappresenta, nello svolgimento dell'arte wagneriana, un personaggio che, non volendo uscire dal puro mito come è costretto a fare lo stesso Siegfried, nè volendo cedere la sua semi-irrealtà di simbolo, esce finalmente dal mito per rientrare tutto nella religione.

Osserviamo meglio questo contrasto. In un mio breve studio su l'arte wagneriana, per necessità di spazio riuscito incompleto, io esaminai quello che, per forza di cose, ho dovuto chiamare impressionismo magico dell'arte wagneriana e al quale ho di già accennato (1).

Il motivo conduttore, inteso come una formula di incanta-

(1) Riccardo Wagner. Impressionismo magico. Il Marzocco 12 ottobre 1918.

mento musicale rivela nel Wagner pagano, ossia in quel Wagner che meglio si esprime nella Tetralogia, una concezione magica della musica, non artificiosa, ma spontanea, ingenua. E questa concezione magica della musica, per quanto il Wagner ne fosse presso che inconsapevole, spiega l'importanza che hanno nei poemi wagneriani le tradizioni magiche: i filtri, la cappa magica, l'anello fatato, la lancia coi runi, l'uccello parlante, il cigno del *Lohengrin* e via dicendo. Nè si tratta di freddi artifici scenici o di voluta ingenuità, come molti critici pensano ed io stesso credevo sinora. Non a caso, in questo stesso dramma mistico del *Parsifal*, Klingsor, l'ultimo personaggio satanico, è non solo mago, ma il più perfetto e compiuto dei maghi wagneriani, il personaggio ideale e definitivo nel quasi si riassumono i maghi dei drammi precedenti: da Ortruda al fabbro Mime, da Loge più mago che dio, a Wieland il fabbro delle ali, l'eroe del primo poema di sostanza mitica che il Wagner abbia scritto.

Tutto ciò che sa di magia, tutto ciò che appare come trasfigurazione improvvisa, come imprevisto fantastico, e persino come labilità fenomenica (le nuvole correnti, i fuochi mobili di Loge, la brezza che agita il fogliame del bosco) è la sostanza stessa della irrequieta fantasia artistica del Wagner.

Gli aspetti magici del mondo potevano lasciarlo indifferente come scienziato e come filosofo, ma erano invece tutt'uno con la sua intuizione creatrice.

I temi che si impregnano di questa meraviglia trasformatrice di aspetti e di sentimenti hanno tutti un carattere di rudimentalità e di primitività barbarica che non ci sorprende. Infatti, un altro uomo che apparentemente sembra assai lontano dal Wagner, ma che effettivamente era ricco di una sensibilità analoga per tutto ciò che sa di trasformazione e di mutazione, Carlo Darwin, il mago della storia naturale, colui che intui da prima più quasi da artista che da scienziato la trasformazione delle specie viventi l'una nell'altra, ha dato della musica una definizione che si addice perfettamente all'estetica del maestro tedesco « le sensazioni e le idee che la musica suscita in noi, egli dice, sembrano, per la loro vaga ampiezza e profondità, come dei ritorni, delle riversioni mentali verso emozioni e pensieri di un'epoca eminentemente remota ». La musica, insomma, reca in sé stessa come un vago sentore di barbarie, di

preistoria, anzi. E il Wagner sentiva tanto profondamente questo, che fu costretto a creare la teoria del mito, inteso come sola materia poetica del drama musicale: a punto perchè l'azione mitica era la sola che potesse fornirgli *quell'epoca eminentemente remota*, nella quale soltanto era capace di fiorire la sua fantasia musicale. Fantasia singolarissima della quale il momento caratteristico è quello della *trasfigurazione*, delle cose in altre cose, della poesia in musica, della musica in immagini, della poesia in filosofia e via dicendo (1). Ma nel *Parsifal* tutto ciò si sente assai meno che nella Tetralogia. Il *Parsifal* è tanto lontano dal puro mito, se bene, come abbiamo avvertito, in tutt'altro senso del Siegfried, che potrebbe anche apparire, a qualche critico severo, un artificioso prodotto di cultura, una squisita creazione decadente architettata ingegnosamente intorno ad un nucleo ascetico, se non profondo, almeno suggestivo. E tutto ciò che sa di trasfigurazione, avviene in modo assai semplice e quasi non si avverte, tanto poesia, musica e filosofia (che qui si scioglie nella religione) sono intimamente unite tra di loro. Il bisogno della trasfigurazione, anzi, non vi si può sfogare che in un modo banale, che è tanto più impressionante e importante, in quanto che è un assoluto contrasto con la cura smansosa che il Wagner aveva della perfetta illusione scenica. La scena trascorrente che, per ben due volte, vorrebbe descrivere l'andata di Parsifal al castello sacro è, più ancora che infantile artificio, rivincita brutale dell'istinto magico che nel *Parsifal* non può affermarsi se non nel secondo atto, del giardino incantato. E infatti, se ci rifacciamo idealmente al *Tannhäuser* e al *Fliegende Holländer*, noi scorgiamo subito come da queste due opere di gioventù venga illuminato tutto un aspetto dello spirito wagneriano che culmina nel *Parsifal* e che, come contrapposto all'impressionismo magico, potremmo dire espressionismo mistico. La musica, insomma, o almeno certa musica del primo e dell'ultimo atto, non ci appare più come mezzo di incantamento sonoro, ma come espressione compiuta, come effusione totale, come un *afflatus* che sostiene a volo librato la poesia e l'azione scenica. Basta confrontare le denominazioni dei motivi dell'*Anello* con quelle dei motivi del *Parsifal* per comprenderlo subito. Nell'*Anello* i motivi simbo-

(1) V. articolo citato.

leggiano oggetti come la spada, persone come Siegfried, fenomeni come il sonno di Brunhilde. Nel *Parsifal* invece sin dal preludio vi imbattete nei temi dominanti del drama musicale. Ed essi prendono nome dall'Amore, dalla Speranza e dalla Fede. E in armonia con questa vita più alta del motivo conduttore, i personaggi, i caratteri individuali del *Parsifal* suscitano un interesse certo meno forte o, per meglio dire, meno definitivo, meno concreto di quelli del *Tristano* o dei *Maestri Cantori* o della stessa *Tetralogia*. Cose tanto più notevoli, in quanto che, a metterne in valore il significato, concorre il fatto che i momenti corali acquistano una importanza insolita. Questo fatto sorprese e, non ostante tutte le difese tentate, sorprende ancora i conoscitori del Wagner teorico, tanto avverso ai pezzi di insieme.

E invece è troppo naturale che il coro si accompagni esteticamente, per identità di indole espressiva, a quel maggiore *afflatus* dei *leit-motive* che abbiamo notato. E in armonia con tutto ciò, osserviamo che i brani corali coi quali terminano (con perfetto riscontro l'uno all'altro) i due atti estremi del *Parsifal* sono veramente connaturati col drama, sono, anzi, essi stessi il drama. Non abbiamo però, come nella *Tetralogia*, uomini-idee o uomini-simboli che lottano l'uno contro l'altro (Wotan con Siegfried e con Alberich, Hagen con Siegfried, Fricka contro Siegmund e Sieglinde ecc., ma due mondi l'uno contro l'altro, il cristiano o mondo del bene o, aggiungiamo noi, mondo virile rappresentato dai cavalieri del Graal, e il pagano o del male o femminile, rappresentato dalle fanciulle-fiori. Il coro era dunque necessario alla piena esplicazione dei simboli contenuti nel poema. E anzi, il coro dei cavalieri del Graal è, in fondo, il vero protagonista dell'azione.

Amfortas è poco o nulla per sè stesso, mentre deve essere considerato come il simbolo vivente, come la personificazione del dolore mistico dei suoi cavalieri. E il coro, in fondo, è il veramente redento dalla lancia riconquistata che risana Amfortas. Il coro è poi il solo consapevole e presciente, tanto che dal suo mezzo, anzi dovremmo dire dal suo vivo cuore, sorge, durante l'agape sacra, la voce che annuncia imminente l'arrivo del semplice dal cuore puro, del salvatore, del redentore.

Nel *Parsifal*, il Lutero della riforma musicale, come Wagner chiamò sè stesso, riformò, in un certo senso, la sua

propria musica ritornando, con una sensibilità infinitamente più varia e più ricca, alla semplicità di tanti lineamenti delle sue prime opere mistiche o misticheggianti.

Un certo dissidio rimane ancora, e fa sì che il *Parsifal*, come tentativo di sintesi ideale del paganesimo e del cristianesimo, non sia pienamente vittorioso. Questo dissidio riesce palese a chi ascolti, senza prevenzioni, il secondo atto: tutto pervaso da una sensualità la quale, ad onta delle molte difese tentate da critici e interpreti, non è certamente quella di un artista che ha superata la contemplazione della pura voluttà. Infatti codesta sensualità, quando si attenua, non riesce ad impregnarsi di serenità, mentre sfiora più tosto l'estremo opposto: quello della banalità, della scarsa intensità espressiva. La quale significa stanchezza e non certo superamento.

E in realtà, in un sol momento il paganesimo, nella sua forma più lucidamente sensuale di un sentimento panico che sfiora il panteismo, riesce a trasfondersi, per intero, nel sentimento tutto cristiano della grazia divina che scende su la terra. E questo, non v'ha bisogno ch'io lo nomini, il momento veramente immortale dell'Incantesimo del Venerdì Santo.

Qui la pura musica compie il miracolo del quale il Beethoven portò il sorriso nella sua tomba. E quello che le parole e gli atteggiamenti dei personaggi ci dicono, sarebbe assolutamente superfluo se non fosse, ancor più che superfluità, pura superfetazione estetica.

Parsifal che si trasforma in Cristo, Kundry che ripete gli atti di umiltà e di amore della Maddalena, ecco delle astuzie drammatiche due volte inutili: sia perchè non aggiungono nulla al drama, col loro simbolismo di maniera, sia perchè la musica esprime la gioia per il ritorno di Parsifal e l'attesa del miracolo imminente con una intensità tale che nessuna suggestione da sacra rappresentazione medievale potrebbe riuscire ad uguagliare. Riccardo Wagner, da quel trasfiguratore, da quell'incantatore magico che si rivela nell'*Anello*, spinto dal suo amore per le trasformazioni, amore che è, come vedemmo, l'essenza stessa della sua fantasia creatrice, ha qui tentato la sua prima *Verwandlung* di persona e nel modo più ardito: cangiando il protagonista di una leggenda medievale, a dirittura nel figliuolo di Dio.

Certo, ci si sente commossi: troppe cose suggerisce al credente, e anche al non più credente, il vivo ricordo dei Vangeli. Ma ci si sente, esteticamente, a disagio. Quella pantomima della lavanda dei piedi, accompagnata dai gesti lenti, plastici, coreografici del Cristo-Parsifal e del Gurnemanz-Evangelista, è pura violenza estetica, non è vera e propria intuizione. E sopra tutto non è, come pur vorrebbe essere, rivelazione di un qualche cosa che stia al di là del puro drama. E un fenomeno, vorrei dire, di umanesimo religioso o tutt'al più, di squisito decadentismo religioso. Ma dunque, è due volte insincero perchè volutamente squisito e perchè volutamente religioso.

Nella scena che segue, quella della riconsacrazione del Graal, la quale riesce a mantenersi, anche musicalmente, alla altezza dell'*Incantesimo*, il Wagner è di nuovo spontaneo. E spontaneo proprio perchè, continui o no Parsifal ad essere o a simboleggiare troppo da vicino Gesù Cristo, il fondo di questa scena finale, è null'altro che una completa adesione al cattolicesimo. E, per pensare quanto sia irresistibile e però necessariamente sincera, l'attrazione che i grandi artisti tedeschi protestanti hanno sempre sentito verso il cattolicesimo, basta ripensare ai due che sono più prossimi al Wagner: il Beethoven della Messa Solenne e il Goethe che celebra la gloria divina di Maria, nel Faust.

Cattolicesimo, per un artista tedesco, vuol dire, più ancora che rinuncia al libero esame o sottomissione, acquisto di libertà e compiutezza di visione. Vuol dire anche — e questo punto andrebbe largamente svolto — adesione ad una sintesi di paganesimo e di cristianesimo già oltrepassata dalla nostra storia spirituale, ma, ciò non ostante, grandiosa e nello stesso tempo acutissima: quella compiuta, nei secoli, dalla Chiesa col sapiente adattamento dei suoi riti alle antiche tradizioni pagane. Ma cattolicesimo vuol dire, sopra tutto, mediterraneizzazione.

E il Nietzsche che, disgustato dalle musiche del Parsifal, cercava altrove la mediterraneizzazione della musica e si illudeva di averla trovata negli agevoli ritmi sensuali della *Carmen*, fu, in questo suo odio per il *Parsifal*, due volte cieco.

Cieco in quanto che non si avvide che del *Parsifal* egli odiava il latente cattolicesimo e non il voluto cristianesimo: perchè egli era, in fondo, troppo cristiano per potere amare il

cristianesimo, protestante o cattolico che fosse. E, odiando le Chiese non poteva riuscire a guardare serenamente la figura del Cristo nella sua genuina luce storica, morale e religiosa. Ma cieco anche perchè non comprese che la mediterraneizzazione di quella musica che era allora per lui la sola degna del nome — la wagneriana — si era di già compiuta; e precisamente nel *Parsifal*.

Il sintetismo melodico del *Parsifal*, il suo procedere a larghe strofe non solo musicali ma anche sceniche, la perfetta simmetria dei due atti estremi, l'abbandono corale alla pura gioia dell'unisono, l'immediatezza sentimentale, meglio che simbolica, dei motivi conduttori, il ritorno all'ingenuità di metro del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*, avrebbero dovuto dire allora al Nietzsche, come oggi dicono a noi, che Riccardo Wagner, compiendo il ciclo della sua vita artistica, riuscì a chiarificare, a semplificare, a mediterraneizzare la musica sua. E vi riuscì liberandola il più possibile dal filosofismo, dallo spirito di sistema, dal simbolismo faticoso e dalla mania analitica che l'avevano aggravata nell'*Anello*; e in molte pagine irrimediabilmente. E, ascoltando con più sereno animo, nell'Incantesimo del Venerdì Santo, la celebrazione della natura che si imparadisa cristianamente, avrebbe sentito, come noi sentiamo, che veramente Riccardo Wagner è degno di stare a paragone coi due grandi tedeschi che agitarono nel loro spirito quel grande problema spirituale che rimane ancora il nostro: il Wolfango Goethe del *Faust* e il Ludovico van Beethoven della *Decima Sinfonia*.

FAUSTO TORREFRANCA.



005433856

MILA c. 2153

5433856

B.N.C.F.

MILA. o. 2153.



CF005433856